ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

17

Τζιόττο

β΄

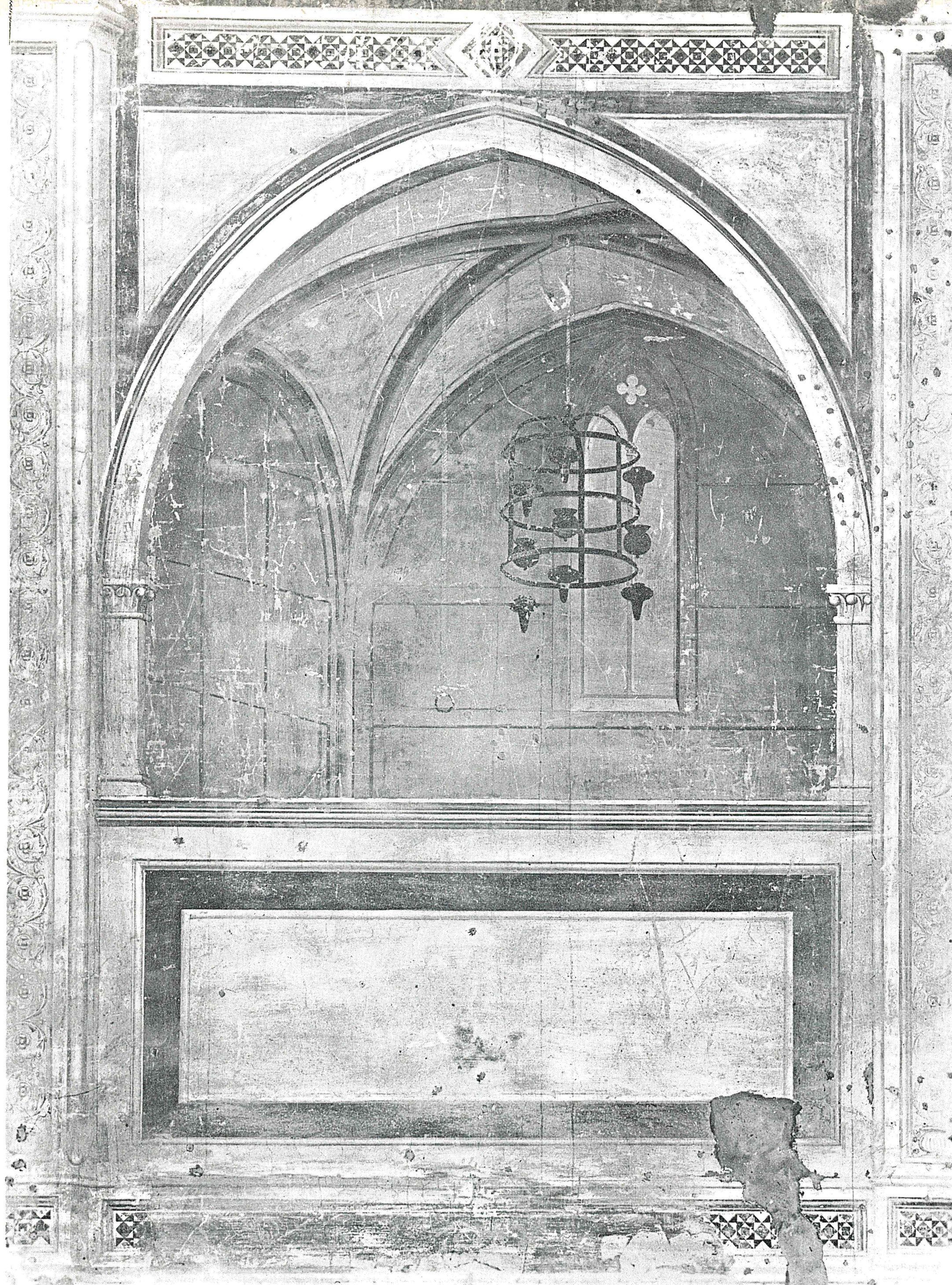


FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ



4

5



6

Τζιόττο

Ἡ ἐπιβεβαίωση τῆς νέας

ΕΙΠΑΜΕ ὅτι στὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι (γύρω στὰ 1304-1307) ὁ Τζιόττο φτάνει σ' ἕνα πληρέστερο ἔλεγχο τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, σὲ μιὰ πιὸ ἤρεμη συνείδηση τῶν σκοπῶν του, ποὺ μεταφράζονται, καθὼς πραγματώνονται ζωγραφικά, σὲ γλυκύτερες ἀποχρώσεις, σὲ ἁπαλότερες διαβαθμίσεις τοῦ φωτός, σὲ λιγότερο κραυγαλέες συμφωνίες χρωμάτων, σὲ συνθέσεις πιὸ σοφὰ δουλεμένες. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι, παρ' ὅλη τὴν ἀπόλυτη συνέχεια ἀνάμεσα στὰ ἔργα αὐτὰ καὶ στὰ ἔργα του τῆς Ἀσσίζης (ποὺ τεκμηριώνεται καὶ ἀπὸ ἔργα ἐνδιάμεσης τεχνοτροπίας, ὅπως τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἀββαείου* καὶ ἡ *Παναγία τῶν Ἁγίων Πάντων*), μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλήσῃ, μέσα στὴν τέχνη τοῦ Τζιόττο, γιὰ ἕνα «κλασικισμὸ τῆς Πάδουας». Τὰ συμπεράσματα αὐτὰ μποροῦμε νὰ τὰ πάρωμε σὰ δεδομένα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς τεχνοτροπίας του.

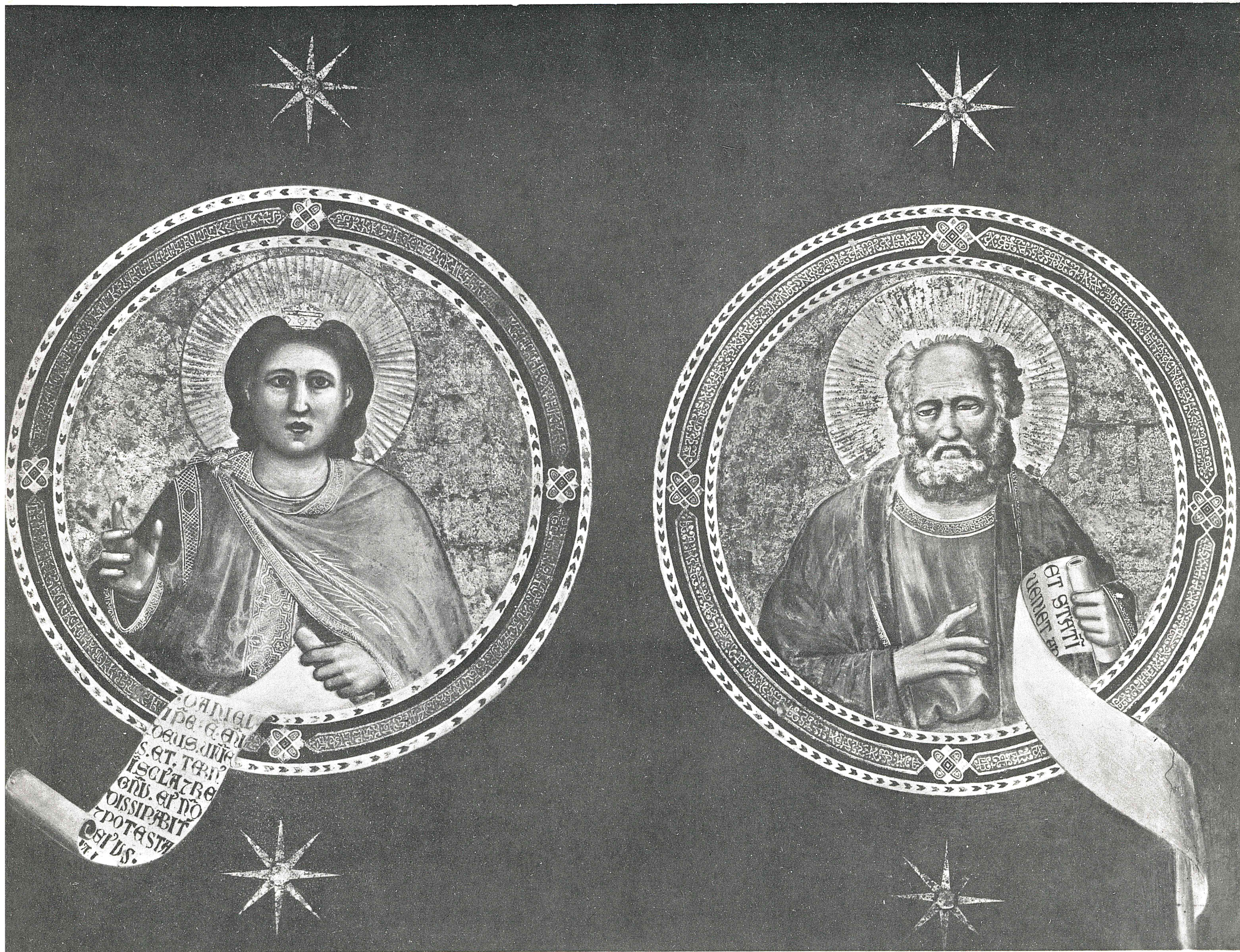
Ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη σειρὰ δεδομένων ποὺ μποροῦμε εὔκολα νὰ τὰ συγκεντρώσωμε ἀπὸ μιὰ εὐρύτερη ἱστορικὴ ἐξέταση τῆς δραστηριότητας τοῦ Τζιόττο. Αὐτὰ μᾶς ὁδηγοῦν στὸ νὰ ἐξετάσωμε τὴ στιγμὴ τῆς σταδιοδρομίας του, ὅπου ὁ καλλιτέχνης φτάνει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἡγετικὴ θέση ποὺ θὰ τοῦ ἀναγνωριστῆ στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ καὶ ποὺ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα κανεὶς δὲ θὰ μπορέσῃ νὰ τοῦ τὴν ἀμφισβητήσῃ· καὶ ταυτόχρονα στὴν οἰκονομική του ἄνεση καὶ τὴν ἀπόλυτη ἔνταξή του στὴν ἡγετική, ἀστικὴ ἐκείνη τάξη, ποὺ εἶχε πιθανὸν μοιραστῆ τὶς φιλοδοξίες, τὴ νοοτροπία της (ἂς σκεφτοῦμε τὴ «βιομηχανικὴ» ὀργάνωση τῆς δουλειᾶς στὴν Ἀσσίζη) καί, ὡς ἕνα σημεῖο τουλάχιστον, στὰ τελευταῖα εἴκοσι χρόνια καὶ τὴν ἱστορία της. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ ὁ Τζιόττο, ἐκτὸς ἀπὸ ζωγράφος τῆς Παπικῆς Αὐλῆς καὶ τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν θὰ εἶναι, κυρίως, καὶ ὁ ζωγράφος τῶν μεγάλων οἰκογενειῶν τῶν τραπεζιτῶν, τῶν Σκροβένι, τῶν Περούτσι, τῶν Μπάρντι, καὶ τῶν κοσμικῶν ἀρχόντων, ὅπως ὁ βασιλιὰς τῆς Νεαπόλεως καὶ ὁ δούκας τοῦ Μιλάνου. Ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχομε τείνουν νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ὁ Τζιόττο δὲν περιορίστηκε στὸ νὰ βάλῃ τὶς ἱκανότητές του στὴν ὑπηρεσία τῆς νέας ἡγετικῆς τάξεως (σχεδὸν ὅλοι τὸ ἴδιο ἔκαναν στὸ τέλος, θέλοντας ἢ μή) ἀλλὰ ὅτι, καθὼς μοιραζόταν τὴν ἠθική, τὶς φιλοδοξίες, τὶς προτιμήσεις καὶ τὶς συνήθειες τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν, ἔγινε συνειδητὰ ὁ ὑπεύθυνος ἑρμηνευτής της. Ξέρομε ὅτι ὁ Τζιόττο ἦταν ὁ ἴδιος ἕνας ἱκανὸς ἐπιχειρηματίας· ἔγραψε ἕνα σατιρικὸ τραγούδι ἐναντίον τῶν παραδοσιακῶν ἐπαίνων γιὰ τὴ φτώχεια· ὀργάνωσε τὸ πιὸ δραστήριο καὶ συστηματικὸ ἐργαστήριο τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα καὶ ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ μεταχειρίστηκε τὴν ὑπογραφὴ σὰν πραγματικὸ ἀναγνωριστικὸ σημεῖο τῆς δουλειᾶς του (τὴν ἔβαζε δηλαδὴ ἀκριβῶς στὰ ἔργα ἐκεῖνα πού, ἐπειδὴ εἶχαν γίνει κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ συνεργάτες του — ποὺ ἤξερε πάντως νὰ τοὺς διαλέγῃ μὲ ἐξαιρετικὴ ἐξυπνάδα —, θὰ μποροῦσαν νὰ προκαλέσουν εὐκολώτερα ἀμφιβολίες)· στὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι ἀντικατέστησε, στὴ σειρὰ τῶν ἀλληγορικῶν ἀναπαραστάσεων τῶν Ἁμαρτιῶν, τὴν παραδοσιακὴ «Ἀπληστία» μὲ τὸ «Φθόνο» (γιὰ νὰ μάθουν οἱ συνάδελφοι!) καὶ φαίνεται ὅτι

ἀντίληψης γιὰ τὴ φυσικὴ πραγματικότητα

GIOVANNI PREVITALI

αὐτὴ τὴν αὐθαίρετη τροποποίηση τῆς παραδόσεως θὰ πρέπη νὰ τὴν ἀποφάσισε προσωπικὰ ὁ ἴδιος, γιατὶ καὶ πιὸ ἀργά, ὅταν θὰ τοῦ ἀναθέσουν τὰ ἔργα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας, θὰ ἐπωφεληθῆ γιὰ νὰ περιλάβη στὴ σειρὰ τῶν Ἐλευθερίων Τεχνῶν τὴ Ζωγραφικὴ καὶ τὴ Γλυπτική, ποὺ κατὰ τὴν παράδοση ἦταν «μηχανικές», δηλαδὴ κατώτερες τέχνες.

ΜΠΟΡΟΥΜΕ νὰ παραδεχτοῦμε, νομίζω, ὅτι ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴ δεύτερη σειρὰ δεδομένων καὶ τὴν πρώτη ὑπάρχει σχέση αἰτίας καὶ αἰτιατοῦ, ἂν καὶ θὰ πρέπη νὰ μὴν ξεχνᾶμε ὅτι τὸ βασικὸ ρόλο τὸν ἔπαιξε ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο ντὶ Μποντόνε, ἡ ψυχολογία του, τὸ μυαλό του, ἡ προσωπικότητά του γενικά. Ἡ ὑπόθεση ὅτι οἱ ἐπιτυχίες, οἱ προσωπικές του καθὼς καὶ τῆς ὁμάδας μὲ τὴν ὁποία αἰσθανόταν ἀλληλέγγυος, ἔδωσαν στὸν Τζιόττο ἕνα συναίσθημα ἀσφάλειας, ἀπελευθέρωσης, πίστης στὰ μέσα ποὺ μεταχειριζόταν εἶναι πολὺ πιθανή· εἶναι ἐπίσης ἀναγκαία γιὰ νὰ συμβιβαστοῦν οἱ δυὸ σειρὲς τῶν ἱστορικῶν γεγονότων ποὺ ἐπιβεβαιώνονται ἀνεξάρτητα. Ἐπιστρέφοντας στὰ ἔργα του παρατηροῦμε ὅτι, κατὰ τὴν πρόοδο τῶν ἐργασιῶν στὴν Πάδουα καὶ πιὸ καθαρὰ στὰ μεταγενέστερα ἔργα, ὁ Τζιόττο δίνει στὴν τέχνη του μιὰ πιὸ ἐλεύθερη πνοή, μιὰ γραφικότητα, μιὰ χαλάρωση, ποὺ τὸν ἀπομακρύνουν ἀμετάκλητα ἀπὸ τὴ στενόχωρη πυκνότητα, τὴ σπασμωδικὴ ἔνταση τῆς σκληρῆς του τεχνοτροπίας τῆς Ἀσσίζης. Μετὰ ἀπὸ ὅσα εἴπαμε δὲ θὰ μᾶς φανῆ παράδοξο ὅτι αὐτὴ ἡ νέα ζωγραφικὴ ἐλευθερία, αὐτὸς ὁ «ἐμπρεσιονισμός», συμπορεύεται μὲ ἕναν ἐμπλουτισμό, ἀκόμα καὶ μὲ τὴν ἔννοια τῆς κοσμικῆς πολυτέλειας, τῆς χρωματικῆς μεγαλοπρέπειας, τῆς πομπώδους παρουσίας χρυσοῦ, δαντέλας, πολύτιμων ὑφασμάτων· στὴν κατεύθυνση αὐτὴ τὸν ἐνθάρρυνε ἀργότερα (μετὰ τὸ 1315) καὶ ἡ γνωριμία του μὲ τοὺς ἀριστοκρατικοὺς ζωγράφους τῆς Σιένας (Σιμόνε Μαρτίνι, Ἀμπρότζιο Λορεντσέττι)· μόνο ποὺ σ' αὐτοὺς πρῶτος ὁ Τζιόττο ἔδωσε τὴν ὤθηση, ὅπως μποροῦμε νὰ διαπιστώσωμε καὶ χωρὶς νὰ βγοῦμε ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι, ἂν συγκρίνωμε μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες του ἱστορίες, παραδείγματος χάρη τὸν *Εὐαγγελισμὸ τῆς Ἁγίας Ἄννας,* μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες, ὅπως τὴν *Ἀνάληψη,* ὅπου, στοὺς ἀγγέλους ποὺ εἶναι μαζεμένοι ψηλά, ἐπανεμφανίζονται, ἂν καὶ ἑρμηνευμένες μὲ τὸν «αὐτόχθονα» τρόπο, μὲ χρυσὲς δαντέλες, οἱ βυζαντινὲς χρυσοκοντυλιές. Θὰ καταλάβωμε καλύτερα στὸ σημεῖο αὐτὸ πόσο ἀστήρικτο εἶναι νὰ μιλᾶμε γιὰ «μυστικισμὸ» σὲ μιὰ τέχνη ὅπως τοῦ Τζιόττο καὶ πόσο θεμιτὸ εἶναι, ἀντίθετα, νὰ μιλᾶμε γιὰ «ρεαλισμό». Ὅπως δὲν ὑπῆρχε νοσταλγία τοῦ παρελθόντος στὸ νεανικό του «κλασικισμό», ἔτσι δὲν ὑπάρχει καὶ καμιὰ «διαμαρτυρία» στὸ «ρεαλισμό» του. Κρίνει κανείς, ἐξάλλου, ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα. Ὅσο γιὰ τὴ μελέτη τῆς ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας, μέσα ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν σταθερῶν τύπων (τὸν λαϊκὸ μὲ τὴ σηκωτὴ μύτη, τὸν προδότη Ἰούδα μὲ τὴ γαμψὴ μύτη, τὸν «ὡραῖο Χριστό», τὸ «φιλοσοφικὸ» τύπο ποὺ εἶναι ὁ ἴδιος, καὶ γιὰ τοὺς Ἑβραίους ἱερεῖς καὶ γιὰ τοὺς Ἀποστόλους) ποὺ τοῦ χρησι-



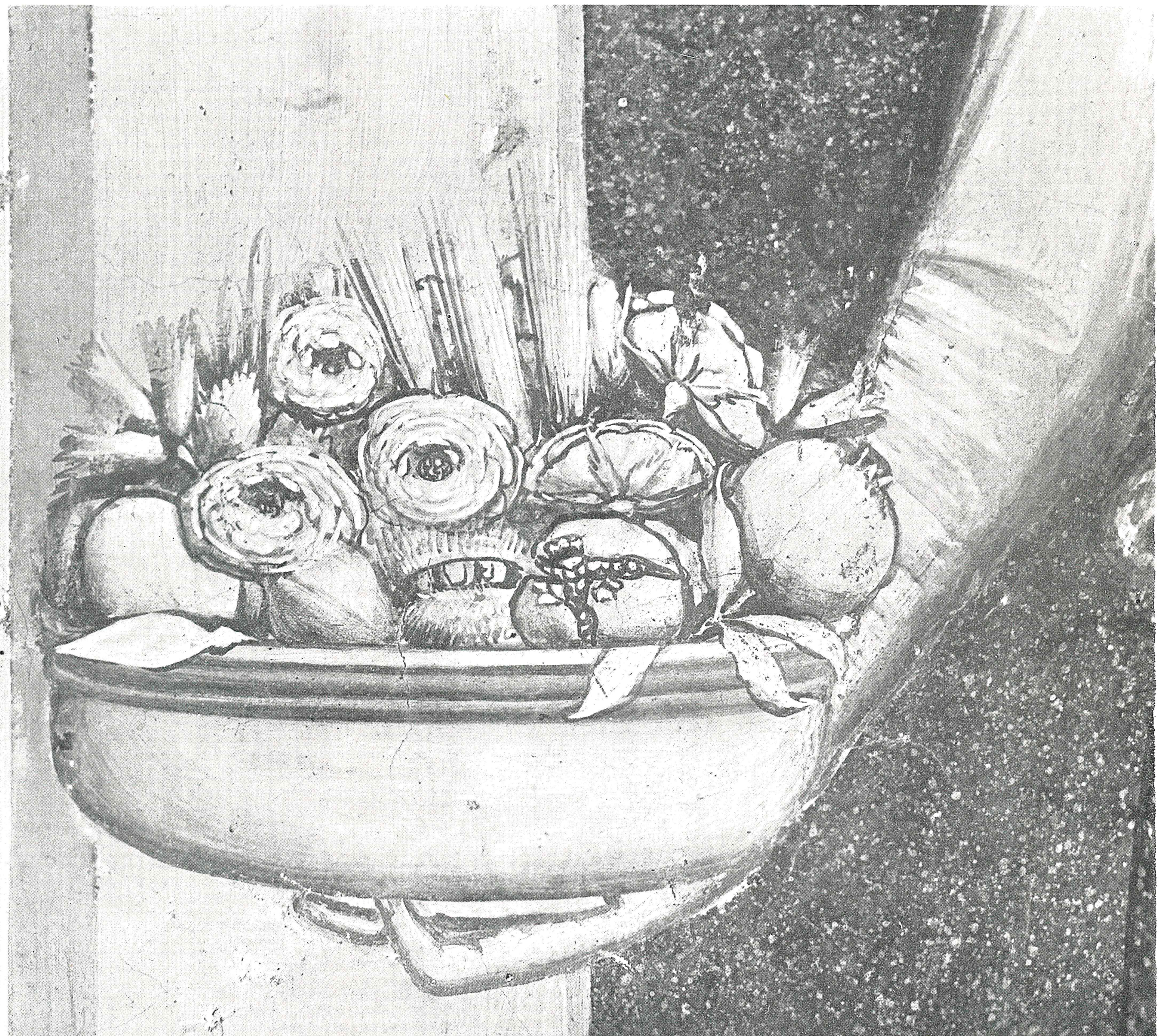
7

μεύουν γιὰ τὴ βασικὴ ἀνάγκη τῆς σαφήνειας στὴν ἀφήγηση, ὁ Τζιόττο ἀποκαλύπτεται σὰν ὁ πρῶτος ἀληθινὸς προσωπογράφος στὴν ἰταλικὴ τέχνη. Ἂς θυμηθοῦμε τὸ τελείως ἐξατομικευμένο πρόσωπο τοῦ ἀσθενικοῦ Σκροβένι (ἢ ἀργότερα τὰ πρόσωπα τῆς *Σταυρώσεως* τοῦ Μονάχου), ἢ τὸ πρόσωπο τοῦ χοντροῦ πότη τοῦ *Γάμου ἐν Κανᾷ*· τὶς προσωπογραφίες τῶν δημίων στὴ *Σύλληψη τοῦ Χριστοῦ* ἢ τῶν ἀληθινῶν τεχνιτῶν ποὺ μπορεῖ κανεὶς εὔκολα νὰ βρῆ στὶς ὁμάδες τῶν Μακάρων, ἤ, ἀργότερα, τῶν Φραγκισκανῶν τοῦ Παρεκκλησίου Μπάρντι. Ὅσο γιὰ τὴν παρατήρηση τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ὑπάρχουν, π.χ., οἱ ἀξέχαστες «περιθωριακὲς σημειώσεις» τῶν ἀλληγορικῶν παραστάσεων τῆς *Δικαιοσύνης* (ἱπποδρομίες, χοροί), τῆς *Ἀδικίας* (ἐπιθέσεις τῶν ληστῶν) καὶ τῆς *Κολάσεως* (ἀπαγχονισμοί, βασανιστήρια). Ἀλλὰ ὅσο κι ἂν λάβωμε ὑπόψη τὴ ζωντάνια τῶν τύπων καὶ τῶν σκηνῶν, μένουν ἀκόμα ὅλα ὅσα ἀποτελοῦν ἀναζήτηση «ὑλικῶν»: τὰ μάρμαρα, οἱ διαφάνειες τοῦ περιζώματος τοῦ Χριστοῦ στὴ *Σταύρωση* (κι ἀργότερα καὶ στὴ *Σταύρωση* τοῦ Ρίμινι καὶ στὶς ἄλλες, τοῦ Βερολίνου καὶ τοῦ Στρασβούργου), καὶ τὸ πέπλο τῆς Μαρίας ἀριστερὰ στὴν *Ταφὴ* καὶ τῆς Παναγίας στὴ *Σταύρωση* τοῦ Μονάχου, τὰ πολύτιμα ὑφάσματα μὲ τὰ σχέδια ποὺ φαίνονται στὸ φῶς κι ἐξαφανίζονται στὴ σκιὰ τῶν πτυχῶν. Ἔτσι φτάνομε στὶς ἀναζητήσεις του σχετικὰ μὲ τὸ φῶς, ποὺ ποτὲ δὲν ἔπαψαν νὰ τὸν ἀπασχολοῦν. Ἕνα ἐκπληκτικὸ παράδειγμα ὑπάρχει στὴν Πάδουα: ἕνα ἀπὸ τὰ ἀντεστραμμένα κεφάλια τῶν παιδιῶν τῆς *Σφαγῆς τῶν ἀθώων* ἀποδίδεται «ἀρνητικά», ἀκριβῶς ὅπως, μετὰ τριακόσια χρόνια, θὰ τολμήση νὰ κάνη ὁ Καραβάτζιο στὴν *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου* καὶ στὴ *Μαγδαληνή* του· ἕνα ἄλλο παράδειγμα βρίσκεται στὴν *Ἀνάληψη*, ὅπου μερικοὶ ἀπὸ τοὺς Ἀποστόλους σκεπάζουν τὰ μάτια τους γιὰ νὰ μὴ θαμπωθοῦν, καὶ οἱ παλάμες τους εἶναι γεμάτες σκιὰ («Σήκωσα εὐτὺς στὰ βλέφαρα τὰ χέρια / γιὰ νὰ τὰ κάμω ἀντήλιο νὰ λιμάρω / τῆς φλόγας τῆς ἀβάσταχτης τὸ λάμπος». Δάντης, Καθαρτήριο, ΙΕ΄, στίχοι 13-15, μετάφραση Καζαντζάκη). Θὰ μπορούσαμε ἀκόμα νὰ σταθοῦμε γιὰ πολὺ καὶ νὰ μιλήσωμε γιὰ τὶς συντομογραφίες του· ἂς θυμηθοῦμε, σὰν παράδειγμα, τὸν Φραγκισκανὸ ποὺ στρέφεται πρὸς τὰ πάνω στὴ *Διαπίστωση τῶν στιγμάτων* τοῦ Παρεκκλησίου Μπάρντι. Τὸ ὅριο γι' αὐτὰ τὰ νατουραλιστικὰ παράδοξα βρισκόταν στὸν ἴδιο τὸ βασικὸ νατουραλισμὸ τοῦ ζωγράφου. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὸ χῶρο: ὁ χῶρος τοῦ Τζιόττο εἶναι ἀκόμα ὁ ἀκαθόριστος χῶρος τοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ, οἱ μορφές του φαίνονται νὰ περνᾶνε πίσω ἀπὸ τὰ πλαίσια (καὶ

συχνὰ μένουν οἱ μισὲς μέσα καὶ οἱ μισὲς ἔξω), ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ταυτόχρονα πρόκειται γιὰ ἕνα χῶρο μοναδικὸ κι ὀρθολογιστικὰ ἀντιληπτό, ὅπου ὅποιος βρίσκεται σὲ ἕνα σημεῖο δὲν μπορεῖ ταυτόχρονα νὰ βρίσκεται καὶ σὲ ἕνα ἄλλο· αὐτὸ ἰσχύει τόσο, ὥστε δὲ συμβαίνει ποτὲ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιόττο νὰ βλέπωμε στὴν ἴδια σκηνὴ δυὸ διαδοχικὲς στιγμὲς τῆς ἀφηγήσεως· κι αὐτὸ ἦταν μιὰ τεράστια κατάκτηση γιὰ τὴ ζωγραφικὴ γενικά. Ἀλλὰ γι' αὐτὸ τὸ πρόβλημα ὁ Τζιόττο εἶχε κάτι ἀκόμα νὰ πῆ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι, ὅπως δὲν ἔφτασε ποτὲ νὰ ἑνοποιήση πραγματικὰ τὴν πηγὴ τοῦ φωτὸς τοῦ πίνακα, ἔτσι καὶ δὲν κατάφερε νὰ διαμορφώση σὲ ἕνα κανόνα (σὲ ἕνα μαθηματικὸ νόμο) τὶς προοπτικές του παρατηρήσεις· εἶναι πάντως βέβαιο ὅτι αὐτὲς θὰ ἀποτελοῦσαν τὴν πιὸ πλούσια καὶ πιὸ πολύτιμη πνευματική του κληρονομιά· αὐτὲς ἦταν ἡ ἀρχή, ἡ βάση γιὰ τὴν ἐξέλιξη· κάπου ἕναν αἰώνα ἀργότερα, ὁ μεγάλος Φλωρεντινὸς γλύπτης καὶ ἀρχιτέκτονας Φιλίππο Μπρουνελλέσκι, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ μαθηματικοῦ Πάολο Τοσκανέλλι, θὰ διατύπωνε τὴν πρόταση ὅτι ὅσο πιὸ μακριὰ εἶναι τὸ ἀντικείμενο ἀπὸ τὸ μάτι τόσο πιὸ μικρὸ φαίνεται· ἔτσι ἄνοιξε ὁ δρόμος. Ὅσο γιὰ τὸν Τζιόττο, ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς Ἀσσίζης, ὅταν στὴ *Διαπίστωση τῶν στιγμάτων* ἐπενέβαινε τὴν τελευταία στιγμὴ γιὰ νὰ ζωγραφίση κεκλιμένες πρὸς τὸ θεατὴ τὶς εἰκόνες ποὺ ἀκουμποῦσαν στὸ εἰκονοστάσιο, καὶ διαβάθμιζε ὁ ἴδιος τὴ σκιὰ στὶς πλευρὲς τῆς πολυγωνικῆς λυχνίας, τὸ πρόβλημα δὲν εἶχε πάψει νὰ τὸν ἀπασχολῆ.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ τῆς Πάδουας μὲ τὶς προοπτικὰ ζωγραφισμένες γωνιὲς ἔγινε — ὕστερα ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Λόνγκι — περίφημο, ἀλλὰ ἐμεῖς θὰ διαλέξωμε, πάντα ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι, ἕνα παράδειγμα ποὺ μᾶς φαίνεται πιὸ χρήσιμο, γιατὶ ἀφορᾶ ὄχι τὴν καθαρὴ ἀρχιτεκτονικὴ (ποὺ ἀποδιδόταν, καλὰ ἢ κακά, «προοπτικὰ» πάντως ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἀκόμα ἐποχὴ) ἀλλὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Ἂς παρατηρήσωμε αὐτὸ τὸ νεαρὸ προφήτη πού, στὴν ἀρχή, μπορεῖ νὰ φανῆ ὅτι ἐγγράφεται «παραδοσιακὰ» σὲ ἕνα κύκλο, κι ἂς προσέξωμε πῶς λειτουργεῖ τὸ περίγραμμα σὰν ἀκριβὲς σημεῖο ἀναφορᾶς στὸ χῶρο, χάρη στὸν κύλινδρο ὅπου ἀκουμπᾶ καὶ ποὺ ἐξέχει μπαίνοντας στὸ χῶρο τοῦ θεατῆ, καὶ τὸ δεξὶ χέρι ποὺ εὐλογεῖ καὶ ποὺ κι αὐτό, σὲ προοπτικὴ ἀπεικόνιση, προβάλλει μετρώντας τὸ χῶρο, σὰν ἀπροσδόκητος πρόαγγελος ἑνὸς Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα. Στὴν *Ἀνάληψη* ὅμως, ποὺ ἦταν πιθανὸν μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες ἱστορίες ποὺ ζωγράφισε ὁ Τζιόττο στὴν Πάδουα, ὑπάρχει ἀκόμα κάτι περισσότερο καὶ πιὸ καινούριο: ὄχι μόνο μιὰ ἀπόπειρα ἐφαρμογῆς τῆς προοπτικῆς στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὰ ἀντικείμενα, ὅπως στὴν Ἀσσίζη, ἢ σὲ μιὰ μόνη μορφή, ὅπως στὸ παράδειγμα ποὺ ἐξετάσαμε, ἀλλὰ μιὰ ἀπόπειρα, ἐντελῶς πρωτοποριακή, γιὰ μιὰ προοπτικὴ σύνθεση μὲ ἀνθρώπινες μόνο μορφές· χωρὶς ἀμφιβολία ἡ πρώτη στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Κατὰ τὴ γνώμη μου ὁ Τζιόττο κατάλαβε ὅτι τὸ μέγεθος τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν ποικίλλει μὲ τὴ μεταβολὴ τῆς ἀποστάσεως (ἂν καὶ δὲν μπόρεσε νὰ ἀντιληφθῆ σύμφωνα μὲ ποιὸ νόμο συμβαίνει αὐτὸ) καὶ ζωγράφισε τοὺς

8



4 - *Ἡ Δικαιοσύνη,* τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.

5 - *Ἡ Ἀδικία,* τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.

6 - *Προοπτικό,* τοιχογραφία, Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.

7 - *Δυὸ Ἅγιοι,* τοιχογραφία, Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.

8 - *Ἡ Φιλανθρωπία,* τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.

δυὸ ἀγγέλους στὸ κέντρο σὲ μικρότερη κλίμακα θέλοντας νὰ τοὺς παραστήση «σὲ ἀπόσταση»· αὐτὸ μοῦ φαίνεται ὅτι ἐπιβεβαιώνεται κι ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ βάλη «σὲ βάθος» καὶ τὴν ὁμάδα τῶν Ἀποστόλων δεξιά, παράλληλα μὲ τὶς μικρὲς μορφὲς ψηλά, ὅπου, χάρη στὰ ἁπλωμένα τους χέρια, ἡ ἀπόπειρα εἶναι πιὸ ἐπιτυχημένη. Ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ ἀναζήτηση «ἀρχιτεκτονικῆς» καὶ «ἀνθρώπινης προοπτικῆς» ἐπιβεβαιώνεται ἐξάλλου καὶ ἀπὸ ἄλλα μεταγενέστερα ἔργα τοῦ ζωγράφου, ὅπως ἡ *Σταύρωση* τοῦ Στρασβούργου καὶ ἡ ἄλλη τοῦ Βερολίνου, ὅπου δὲν ὑπάρχει ἄλλη δυνατὴ ἐξήγηση γιὰ τὴ μείωση τῶν διαστάσεων τῶν κεφαλῶν ἀπὸ τὰ πρῶτα στὰ τελευταῖα ἐπίπεδα· ἂν σκεφτοῦμε σὲ τί σωρὸ συγκεντρώνουν τὶς μορφές τους οἱ ζωγράφοι τῆς Σιένας στὶς περίφημες «πολυπρόσωπες Σταυρώσεις» τους (ὁ Πιέτρο Λορεντσέττι στὴν Ἀσσίζη· ὁ Μπάρνα στὸ Σὰν Τζιμινιάνο· ὁ Τζιοβάννι ντὶ Νικόλα ἢ κάποιος ἄλλος στὴ θέση του στὸ Νεκροταφεῖο τῆς Πίζας), θὰ πεισθοῦμε, νομίζω, ὅτι ὁ Τζιόττο ὑπῆρξε, ἀκόμα καὶ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, μὲ μεγάλη διαφορὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ἡ πιὸ ἀποδοτικὴ μορφὴ τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ὄχι ἄδικα ξεχωρίζει ἀνάμεσα στοὺς μαθητὲς τῆς ὥριμης ἡλικίας του ὁ Μάζο ντὶ Μπάνκο, ποὺ θεωρεῖται, καὶ σωστά, ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα τοῦ ἰταλικοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα.

Μὲ τὶς ἐργασίες στὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι καὶ τὸν *Ἐσταυρωμένο* τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὸ Ρίμινι (ποὺ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1310) τελειώνει ἡ περίοδος τῆς πρώτης ὥριμης ἡλικίας τοῦ Τζιόττο. Ὅσο γιὰ τὴν ὑστερώτερη, τεκμηριωμένη δραστηριότητά του στὴ Φλωρεντία, καὶ εἰδικότερα τὴ σχετικὰ παλαιότερή της φάση, αὐτὴ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἔργα ποὺ ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπίας μποροῦν νὰ συγκεντρωθοῦν γύρω ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσιο Περούτσι τῆς Σάντα Κρότσε (κατὰ σειρά: *Φραγκισκανὸ Πολύπτυχο, Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, Πολύπτυχο Γκόλντμαν - Σαλλὶ - Χόρν*). Τὰ ἔργα αὐτά, ὅταν τὰ συσχετίσωμε μὲ τὴ βιογραφία τοῦ Τζιοβάννι Περούτσι ποὺ τὰ παράγγειλε (πέθανε τὸ 1358), εἶναι δύσκολο νὰ τοποθετηθοῦν πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ 1320. Ἡ λύση στὸ πρόβλημα αὐτὸ μπορεῖ ἴσως νὰ ἀναζητηθῆ, σύμφωνα μὲ μιὰ ὑπόθεση ποὺ ἐπανάλαβε τελευταῖα ὁ Τσεζάρε Νιούντι, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Παρεκκλησίου τῆς Μαγδαληνῆς στὴν κάτω ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσσίζης, ποὺ ἔγιναν κατὰ παραγγελία τοῦ ἐπισκόπου τῆς Ἀσσίζης Τεομπάλντο Ποντάνο. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς φαίνονται ὅτι ἀνήκουν, ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπίας, σὲ μιὰ περίοδο ἀμέσως μεταγενέστερη ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς Πάδουας καὶ τοῦ Ρίμινι. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ μᾶς διαφεύγη ὅτι τὸ πρόβλημα περιπλέκεται καὶ μὲ τὴν παρουσία τῶν συνεργατῶν του, ποὺ μερικοὶ εἶναι ἀπὸ τοὺς καλύτερους ζωγράφους τῆς Ἰταλίας τοῦ καιροῦ ἐκείνου. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ δὲν ἔχει μελετηθῆ πολὺ καὶ θὰ περιοριστοῦμε νὰ ἀναφέρωμε ὅτι κανένα ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα ἔργα ποὺ ὑπέγραψε ὁ Τζιόττο δὲν θεωρεῖται ἀπόλυτα ἰδιόχειρο καὶ ὅτι στὴ *Στέψη* ὁ Μπαροντσέλλι διαβλέπει τὸ χέρι τοῦ Ταντέο Γκάντι, ἐνῶ τὸ *Πολύπτυχο τῆς Σάντα Ρεπαράτα*, τὸ *Πολύπτυχο* τῆς Πινακοθήκης τῆς Βολωνίας καὶ τὸ *Πολύπτυχο Στεφανέσκι* θὰ μποροῦσαν ἴσως νὰ ἀποδοθοῦν στὸ «Ζωγράφο τῶν πέπλων», δηλαδὴ τὸ βοηθὸ τοῦ Τζιόττο ποὺ μοιράστηκε μὲ τὸν Πιέτρο Λορεντσέττι τὴν εὐθύνη τῆς διακοσμήσεως τοῦ ἐγκάρσιου κλίτους τῆς κάτω ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσσίζης.

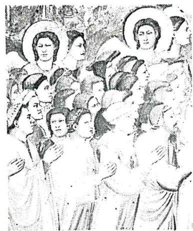
ΟΥΤΕ ΕΙΝΑΙ βέβαιο ὅτι ὁ Ταντέο Γκάντι καὶ ὁ «Ζωγράφος τῶν πέπλων» ἦταν οἱ μόνοι ποὺ βοήθησαν τὸν Τζιόττο στὰ τελευταῖα του χρόνια, γιατὶ στὸ στενό του κύκλο ἀνήκει ἀσφαλῶς καὶ ὁ δημιουργὸς μιᾶς ὁμάδας ἔργων μὲ ἐξαιρετικὰ ὑψηλὴ ποιότητα, ποὺ ὁ Λόνγκι τὰ συγκέντρωσε μὲ τὸ ὄνομα «Στέφανος» καὶ ποὺ τώρα ἕνα ἔγγραφο τῆς Ἀσσίζης βοηθεῖ νὰ ἀποδοθοῦν στὸν Π. Καπάννα (ἄλλο μαθητὴ τοῦ Τζιόττο ποὺ ἀναφέρεται στὶς πηγές). Τὰ φιλολογικὰ αὐτὰ προβλήματα εἶναι ἀρκετὰ περίπλοκα καὶ γιὰ τὴ λύση τους ἀσχολεῖται συνεχῶς ἡ κριτική. Ὅποια κι ἂν εἶναι ὅμως ἡ λύση ποὺ θὰ δοθῆ, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τέτοια ποὺ νὰ τροποποιήση στὶς βασικὲς θέσεις τὴ γραμμὴ τῆς ἀναπτύξεως πρὸς μιὰ συνεχῶς μεγαλύτερη ζωγραφικὴ ἐλευθερία καὶ μιὰ ἐμβάθυνση στὰ προβλήματα τῆς ἀναπαραστάσεως στὸ χῶρο, ποὺ σχεδιάσαμε ἐδῶ καὶ ποὺ λογικὰ ὁδηγεῖ, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη μας, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Παρεκκλησίου Ποντεστὰ στὸ Ἀνάκτορο Μπαρτζέλλο στὴ Φλωρεντία. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἔγιναν, εἶναι ἀλήθεια, σύμφωνα μὲ μιὰ ἐπιγραφή, τὸ 1337 (δηλαδὴ ἕνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ζωγράφου), ἀλλά, εἴτε εἶχαν ἀρχίσει ἀπὸ τὸν προηγούμενο χρόνο εἴτε ἐκτελέστηκαν ἀπὸ τοὺς πιὸ προικισμένους μαθητὲς τοῦ Τζιόττο πάνω σὲ ἰδέες τοῦ ἴδιου, μποροῦν νὰ ἀντιπροσωπεύουν ἐπάξια τὸ τελικὸ σημεῖο τῆς τέχνης τοῦ Τζιόττο, χάρη στὴν εἰκονιστικὴ τους σοβαρότητα καὶ τὴ ζωγραφική τους ποιότητα. Κατὰ τὰ ἄλλα, ὅπως ἔχει πεῖ ὁ ἀββὰς Λάντσι, «ὁ Τζιόττο ὑπῆρξε ὁ πατέρας τῆς νέας ζωγραφικῆς, ὅπως πατέρας τῆς νέας πρόζας λέγεται ὅτι ἦταν ὁ Βοκκάκιος. Μετὰ ἀπὸ αὐτὸν ἡ πρόζα ἔγινε ἱκανὴ νὰ χειριστῆ κάθε θέμα ἐπάξια· καὶ μετὰ ἀπὸ τὸν πρῶτο ἡ ζωγραφικὴ μπόρεσε νὰ χειριστῆ κάθε θέμα ἐπάξια. Ἕνας Σιμὸν ντὰ Σιένα, ἕνας Στέφανο ντὰ Φιρέντσε, ἕνας Πιέτρο Λαουράτι πρόσθεσαν χάρη στὴν τέχνη· ἀλλὰ αὐτοί, καὶ οἱ ἄλλοι ἱκανοὶ ζωγράφοι, ὀφείλουν στὸν Τζιόττο τὸ πέρασμα ἀπὸ μιὰ παλιὰ σὲ μιὰ καινούρια τεχνοτροπία».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

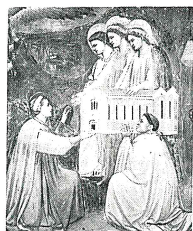
Οἱ πίνακες



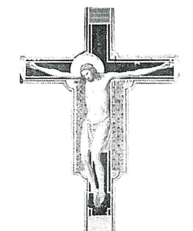
XVIII. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Ἡ λεπτομέρεια αὐτή, ἀπὸ μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες τοιχογραφίες του στὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι, δείχνει πὼς ἀπὸ τότε κιόλας ὁ Τζιόττο εἶχε ἀρχίσει ἀποφασιστικὰ τὴν πορεία στὸ δρόμο τοῦ ὥριμου, κλασικοῦ ρεαλισμοῦ, ποὺ θὰ διήνυε χωρὶς ἀμφιταλαντεύσεις τὰ ἑπόμενα τριάντα χρόνια τῆς ζωῆς του.



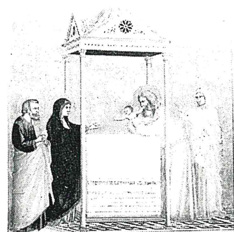
XIX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Καὶ στὴν ὁμάδα τῶν Μακάρων (πού, ἀπὸ ἄποψη συνθέσεως, ἔχει τὴν ἴδια ἀξία μὲ ὁποιοδήποτε ἀνώνυμο πλῆθος) ὁ Τζιόττο ζωγραφίζει κεφάλια κάθε ἄλλο παρὰ ἐξιδανικευμένα ἢ «παραδεισιακά». Σ' αὐτὰ τὰ κεφάλια τῶν λαϊκῶν, π.χ., ἡ κομψότητα θυσιάζεται χωρὶς τύψεις στὴν ἀλήθεια τῆς προσωπογραφίας.



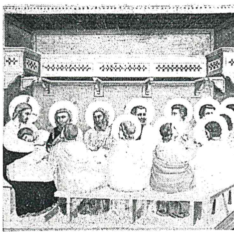
XX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Ὁ Ἐνρίκο Σκροβένι ἀφιερώνει στὴν Παναγία τὸ παρεκκλήσιο ποὺ ἔχτισε γιὰ νὰ ἐξιλεωθῆ τὸ ἁμάρτημα τῆς τοκογλυφίας τοῦ πατέρα του. Τὸ ἀριστοκρατικὸ κεφάλι τοῦ δωρητῆ καὶ τὸ κεφάλι τοῦ ἱερωμένου εἶναι δυὸ ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα τῆς ἱκανότητας τοῦ Τζιόττο στὴν προσωπογραφία.



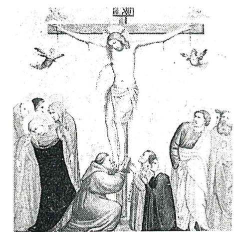
XXΙ. ΕΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΣ (430 × 303 ἑκ.). *Ρίμινι, Ναὸς τῶν Μαλατέστα.* — Μόνο αὐτὸ τὸ ἔργο σώζεται ἀπὸ τὴ δραστηριότητα τοῦ Τζιόττο γιὰ τοὺς Φραγκισκανοὺς τοῦ Ρίμινι, ποὺ ἀναφέρει ὁ Ρικκομπάλντο Φερραρέζε. Χρονολογεῖται γύρω στὰ 1310. Οἱ νέες ἀναζητήσεις τοῦ καλλιτέχνη εἶναι αἰσθητὲς στὴ γλυκύτητα τῆς διαπλάσεως τοῦ σώματος καὶ κυρίως στὴ διαφάνεια τοῦ περιζώματος.



XXII. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (44 × 43 ἑκ.). *Βοστώνη, Μουσεῖο Γκάρντνερ.* — Τὸ ἔργο εἶναι τμῆμα μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ ἑπτὰ πίνακες (στὴν ἴδια σειρὰ ἀνήκουν καὶ οἱ πίνακες XXIII καὶ XXIV) ποὺ ἔχουν μοιραστῆ σὲ διάφορα μουσεῖα, μὰ ποὺ ἀρχικὰ ἦταν συνενωμένοι σ' ἕνα μόνο ἔργο γιὰ μιὰ Ἁγία Τράπεζα, πιθανὸν τοῦ Παρεκκλησίου Περούτσι στὴ Σάντα Κρότσετ ῆς Φλωρεντίας.



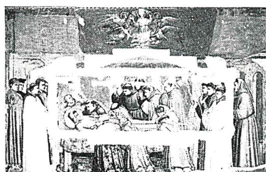
XXIII. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (42 × 43 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Ἂν καὶ ὑπάρχει τρυφερότητα καὶ πλούσιο χρῶμα στὶς μορφές, ὁ Τζιόττο δὲν ἐγκαταλείπει τὴ φροντίδα τοῦ χώρου. Ἂς παρατηρήσωμε τὰ στηρίγματα τοῦ ἐξώστη, τὰ πόδια τοῦ πάγκου, καὶ πῶς διαβαθμίζονται, δεξιά, οἱ φωτοστέφανοι τῶν τριῶν Ἀποστόλων (ἀριστερά, ὁ Ἰούδας δὲν ἔχει φωτοστέφανο).



XXIV. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (45 × 44 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Ἡ παρουσία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὰ πόδια τοῦ Σταυροῦ μαρτυρεῖ τὴν προέλευση αὐτοῦ τοῦ πίνακα ἀπὸ μιὰ φραγκισκανὴ ἐκκλησία (ἴσως τὴ Σάντα Κρότσε). Εἶναι πολὺ αἰσθητὴ ἡ ἀπομάκρυνση τοῦ Τζιόττο ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τῆς Ἀσσίζης καὶ ἡ στροφή του πρὸς ἕνα πνεῦμα αὐλικὸ καὶ ἀριστοκρατικό.



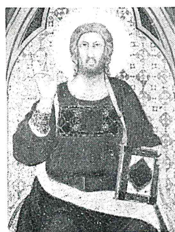
XXV. Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ (λεπτομέρεια ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς ἁψίδας). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος, Παρεκκλήσιο τῆς Μαγδαληνῆς.* — Αὐτὲς οἱ τοιχογραφίες, ποὺ ἔγιναν μὲ ἐντολὴ τοῦ ἐπισκόπου τῆς Ἀσσίζης Τεομπάλντο Ποντάνο (ποὺ πέθανε τὸ 1329), ἀντανακλοῦν τὴν τεχνοτροπία τοῦ Τζιόττο σὲ μιὰ ἐνδιάμεση φάση, ἀνάμεσα στὴν περίοδο Πάδουας - Ρίμινι καὶ Φλωρεντίας.



XXVI. Η ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ ΤΩΝ ΣΤΙΓΜΑΤΩΝ (280 × 450 ἑκ. περίπου). *Φλωρεντία, Σάντα Κρότσε, Παρεκκλήσιο Μπάρντι.* — Ἡ σύγκριση μὲ τὴν ἴδια σκηνὴ ὅπως τὴ ζωγράφισε στὴν Ἀσσίζη δίνει τὸ μέτρο τοῦ πόσο προχώρησε ὁ ζωγράφος σὲ εἰκοσιπέντε χρόνια. Κι ἐδῶ, δίπλα σὲ «τυποποιημένες» ἀνθρώπινες μορφές, ὁ Τζιόττο εἰσάγει κομμάτια μὲ ἔντονο τὸ νατουραλιστικὸ στοιχεῖο.



XXVII - XXVIII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (λεπτομέρεια πολύπτυχου). *Βολωνία, Πινακοθήκη.* — Τὸ πολύπτυχο ἔχει τὴν ὑπογραφὴ «Opus Magistri Jocti de Florentia» καὶ χρονολογεῖται, μὲ μεγάλη προσέγγιση, γύρω στὰ 1328 - 1330, ὅταν στὸ ἐργαστήριο τοῦ Τζιόττο δούλευαν καὶ ἄλλοι σημαντικοὶ ζωγράφοι. Πάντως τὸ κεντρικὸ μέρος αὐτοῦ τοῦ πίνακα ἀποδίδεται γενικὰ στὸν Τζιόττο.



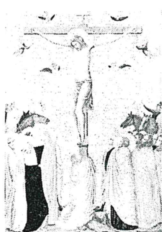
XXIX. ΕΝΘΡΟΝΟΣ ΕΥΛΟΓΩΝ ΧΡΙΣΤΟΣ (λεπτομέρεια τρίπτυχου). *Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ.* — Εἶναι τὸ κεντρικὸ μέρος τοῦ *Τρίπτυχου Στεφανέσκι* ποὺ ἔγινε γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ Ἁγίου Πέτρου, ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ βγῆκαν ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Τζιόττο στὴν τελευταία του περίοδο ἀλλὰ δὲν ἔγιναν ὁλόκληρα ἀπὸ τὸν ἴδιο. Οἱ μορφὲς καὶ τὰ χρώματα θυμίζουν τὸ «Ζωγράφο τῶν πέπλων».



XXX. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (86,4 × 63,5 ἑκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Τυπικὸ ἔργο τῆς μεταγενέστερης περιόδου, ὅταν ὁ Τζιόττο ἑρμήνευε τὶς νέες ἀπαιτήσεις μιᾶς πλούσιας λαϊκῆς τέχνης. Τὸ ζωγραφικὸ ὕφος καὶ ἡ ἐπισημότητα ἔργων σὰν αὐτὸ θὰ γίνουν βασικὰ παραδείγματα γιὰ τὸν Μάζο ντὶ Μπάνκο καὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Λομβαρδίας τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα.



XXXI - XXXII. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (84 × 54 ἑκ.). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Χόρν.* — Μέρος ἑνὸς πολύπτυχου ποὺ περιλάμβανε τὴν Παναγία τῆς Οὐάσιγκτον (πίνακας XXX) καὶ διάφορους ἁγίους. Ἄλλο ἕνα δεῖγμα τῆς πιὸ ὥριμης δουλειᾶς τοῦ Τζιόττο, μὲ νέες χρωματικὲς ἀναζητήσεις καὶ πειραματισμοὺς στὸ χῶρο (ὅπως ἡ τολμηρὴ ἀπόδοση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ ποὺ ὑποβαστάζει τὸ βιβλίο).



XXXIII. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (39 × 26 ἑκ.). *Στρασβοῦργο, Δημοτικὸ Μουσεῖο.* — Ἀποδόθηκε στὸν Τζιόττο ἀπὸ τὸν Λόνγκι, ποὺ τὴν ἑνώνει σὲ δίπτυχο μὲ τὴν *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος* τῆς συλλογῆς Βίλντενστάιν. Καὶ χωρὶς τὴ βοήθεια ἀρχιτεκτονημάτων ὁ καλλιτέχνης δίνει τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους, μικραίνοντας τὶς μορφὲς τῶν ἱπποτῶν στὸ δεύτερο ἐπίπεδο καὶ τῶν ἀγγέλων πίσω ἀπὸ τὸ Σταυρό.

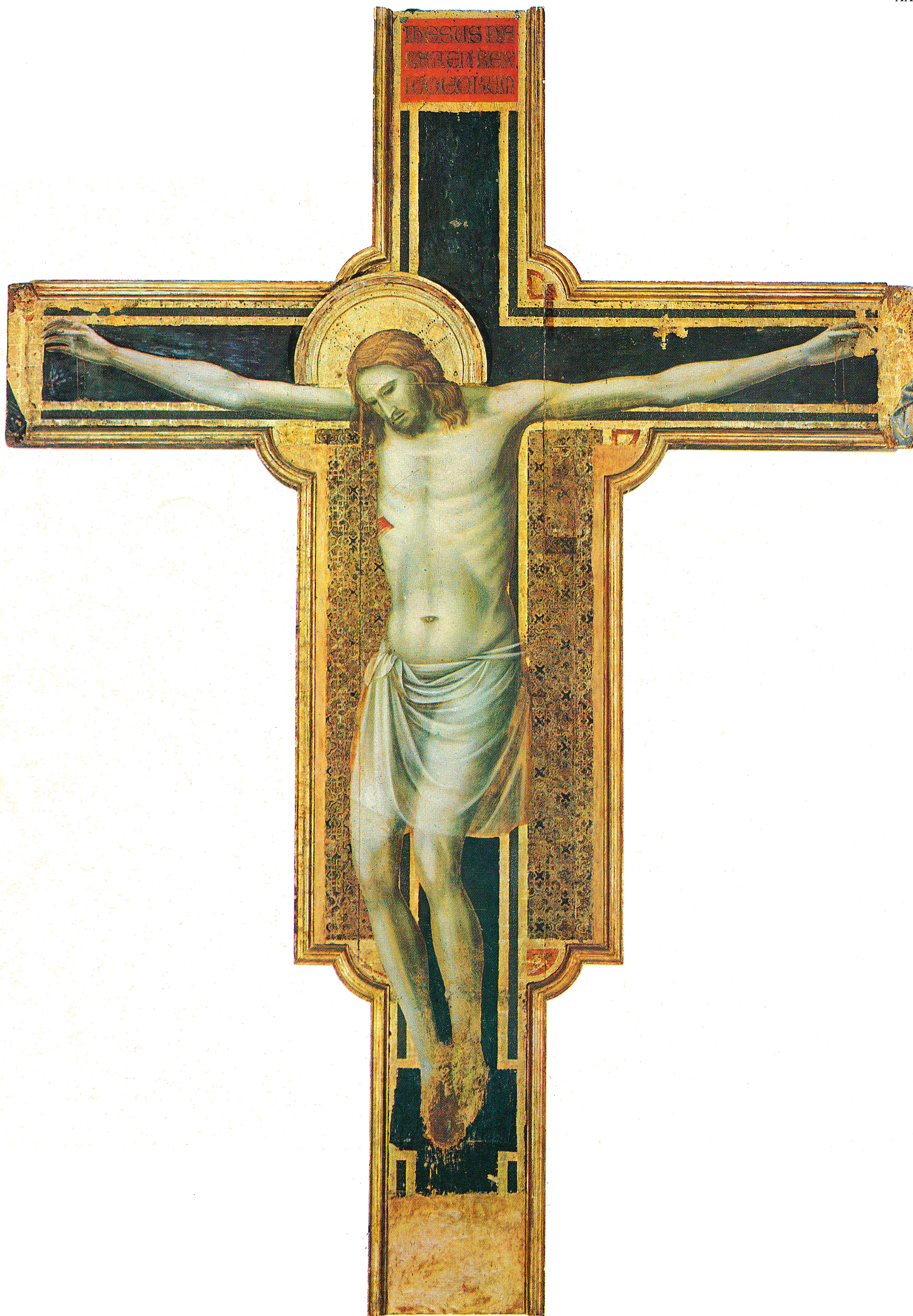


XXXIV. ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ ΣΤΟΥΣ ΜΟΝΑΧΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΛ (λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Σάντα Κρότσε, Παρεκκλήσιο Μπάρντι.* — Στὴν τελευταία αὐτὴ περίοδο ὁ Τζιόττο ἐπιδιώκει ἕνα γεωμετρικὸ προσδιορισμὸ τῆς μορφῆς· οἱ μεγαλύτερες πινελιὲς καὶ τὸ ἄνετο χρῶμα ποὺ χρησιμοποιεῖ, προϋποθέτουν μιὰ βασικὴ ἀλλαγὴ στὶς ὀπτικὲς συνήθειες τοῦ κοινοῦ του.



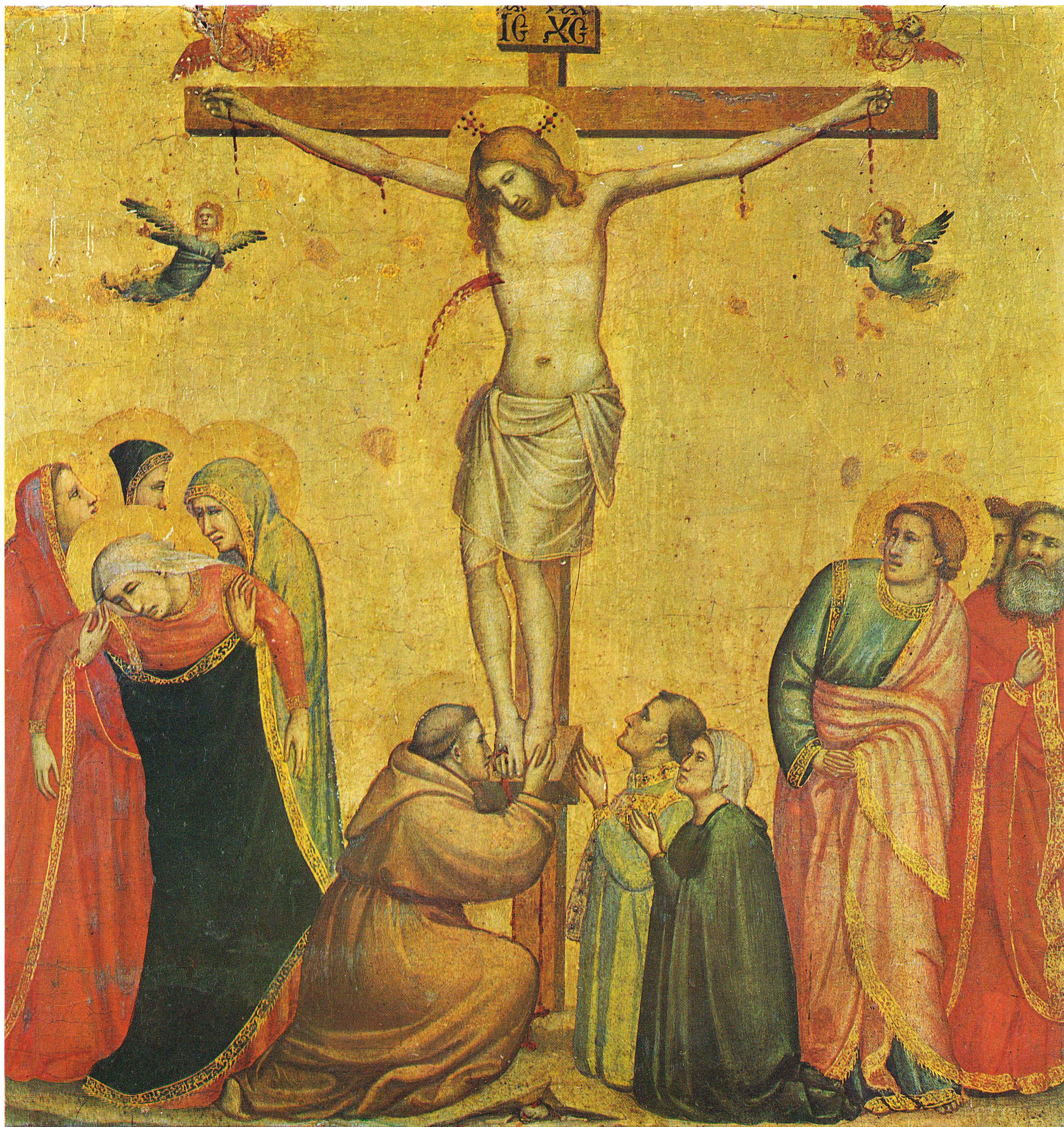





IHESUS NA
ZAREN REX
IUDEORUM





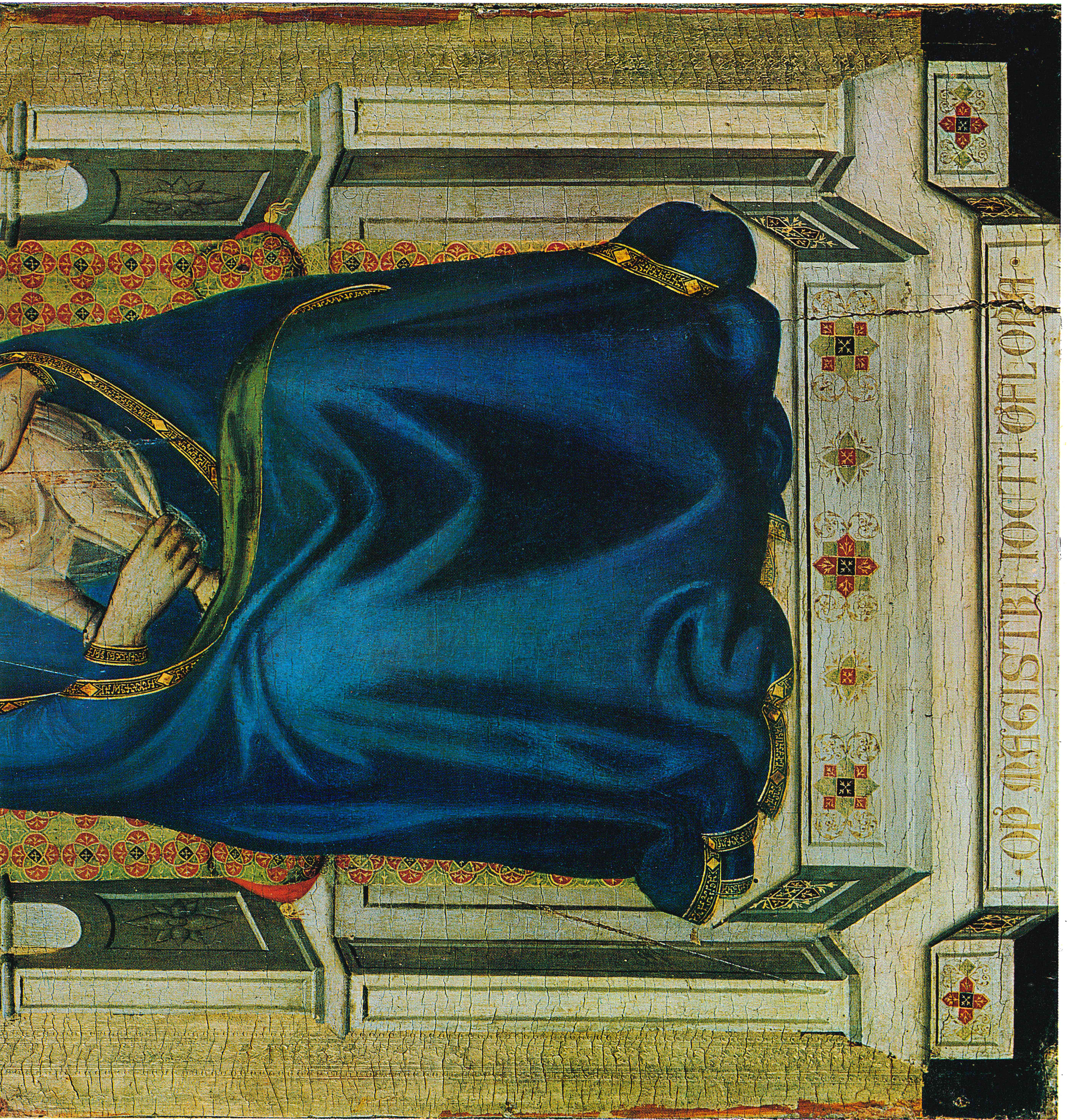

IC XC



XXVI









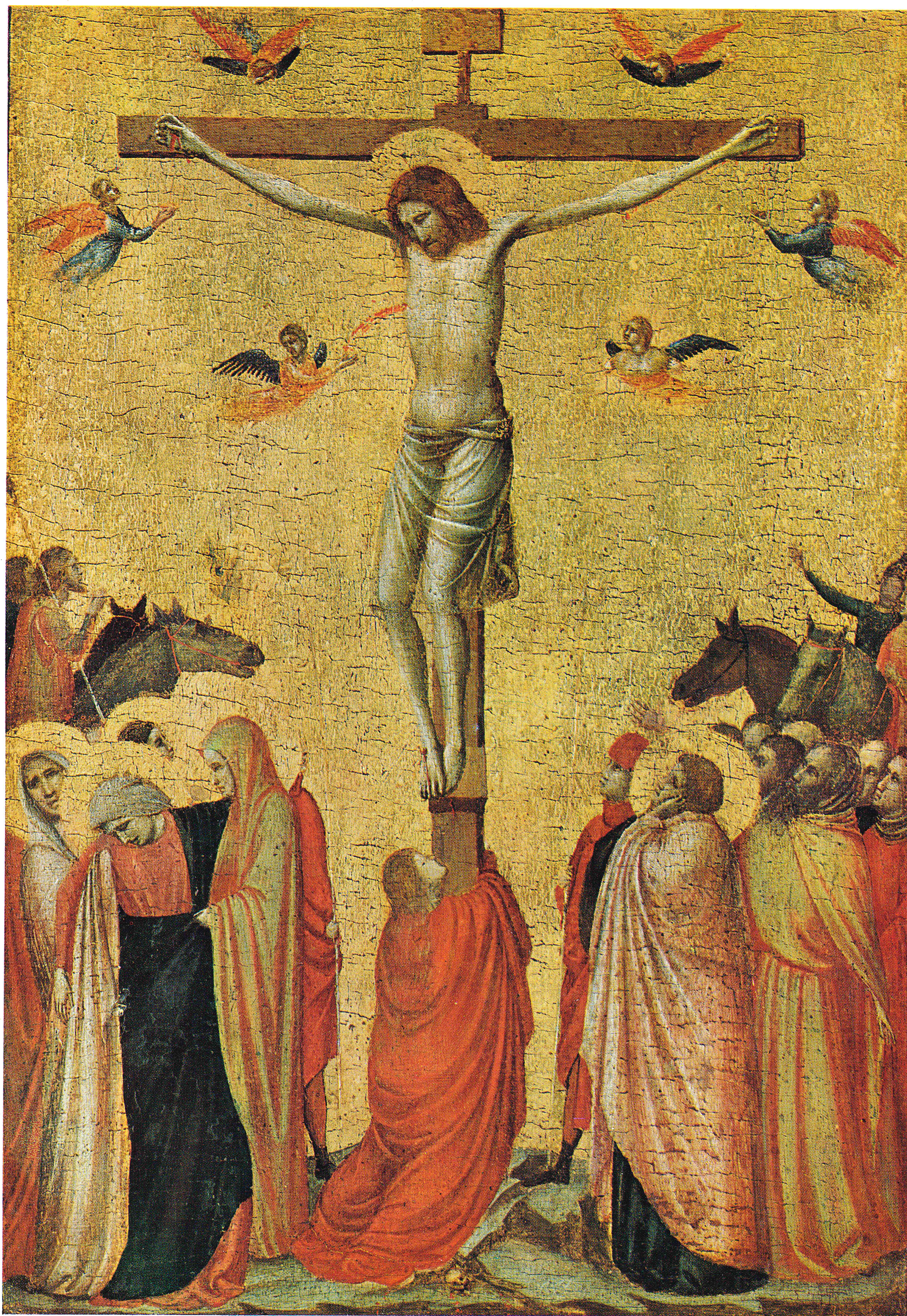












ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.
Ζητῆστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύση τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	**Βελάσκεθ**
Μποττιτσέλλι	**Ρέμπραντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Γκόγια**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Νταβὶντ**
Ντύρερ	**Ματὶς**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Πικάσσο**
Ραφαὴλ	**Μοντιλιάνι**
Τισιανὸς	**Ντὲ Κίρικο**
Χόλμπαϊν	**Γύζης**
Μπρέγκελ	**Λύτρας**
Ἐλ Γκρέκο	**Βολανάκης**
Ροῦμπενς	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὑρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρώμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, ποὺ ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῆτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἕνα.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!